



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Huculski obrzęd weselny jako widowisko kultury ludowej. Między teatrologią a antropologią (kilka uwag poczynionych na marginesie szerszych rozważań)

Author: Adriana Świątek

Citation style: Świątek Adriana. (2017). Huculski obrzęd weselny jako widowisko kultury ludowej. Między teatrologią a antropologią (kilka uwag poczynionych na marginesie szerszych rozważań). W: A. Świątek, P. Tenczyk (red.), "Teatrologia na rozdrożach" (S. 93-112). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Huculski obrzęd weselny jako widowisko kultury ludowej Między teatrologią a antropologią (kilka uwag poczynionych na marginesie szerszych rozważań)*

Rozpoczęłam podróż badawczą w głąb Huculszczyzny¹ w 2011 roku, w epoce „post”, w której już dawno dokonał się zwrot performatywny. Przeznaczeniem tej trwającej już kilka lat wyprawy jest głęboka potrzeba swoistego *anagnorisis*, czyli rozpoznania. Przedmiotem prowadzonych przeze mnie badań terenowych jest obrzęd weselny – *rites de passage* – wpisujący się w obszar *cultural performance* czy też widowisk kultury ludowej, które często stanowią „warunek przetrwania tradycji jako takiej”².

* Autorka od 2011 roku realizuje w Instytucie Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych na Uniwersytecie Śląskim projekt badawczy „SLAVDOM! EXPEDITION”. W Zakładzie Teatru i Dramatu przygotowuje rozprawę „Obrzęd weselny jako widowisko kulturowe w huculskiej kulturze ludowej”.

1 Huculszczyzna – kraina położona na terytorium Ukrainy Zachodniej. Łukasz Gołębiowski, w rozprawie *Lud Polski. Jego zwyczaje i zabobony*, podał jedno z wielu wyjaśnień pochodzenia nazwy „Huculi”, wywodząc ją od „Koczuli”: „Wiodąc życie pasterskie, mało zatrudniały się uprawą roli. Co większa, aby się odróżniły od braci swych Rusinów i Haliczan, przybrali nazwisko Kuczulów, które w tych czasach na Hocułów czy Huculów zamieniono. Huculowie zamieszkali ścianę Karpat od Polski i przyległe góry od granicy węgierskiej. Na wschód rozciągają swoje siedziby aż do granicy księstwa wołoskiego, Bukowiną zwanej”. Ł. GOŁĘBIOWSKI: *Lud Polski. Jego zwyczaje i zabobony*. Lwów 1884, s. 17–22. Z kolei ksiądz Sofron Witwicki, w *Rysie historycznym o Huculach*, wyjaśniał: „Huculi tam się znajdują, gdzie się sami Huculami nazywają, gdzie się tą nazwą szczytą, i gdzie ich też Huculami nazywają”. S. WITWICKI: *Rys historyczny o Huculach*. Lwów 1863, s. 27.

2 Wpisuję obrzęd weselny w kategorię *cultural performance*, przyjmując jej rozumienie przedstawione przez Milтона Singera: „Te szczególnie przypadki takich zjawisk kulturowych, jak: wesela, religijne święta, recytacje, przedstawienia, tańce, koncerty muzyczne i inne, nazywam *cultural performances* [...]. Przybysz z zewnątrz – obcy – inny może bez problemu potraktować przedstawienia jako dające się wyodrębnić elementy strukturalne danej kultury, gdyż każde

Wesele huculskie to bogato rozbudowany splot rytuałów przechowywanych w tradycji ludowej, zamknięty w formie widowiska, w którym, jak we wszystkich klasycznych widowiskach kulturowych, pojawia się element schematyzmu, polegający na tym, że rytuały przebiegają według pewnego scenariusza, uprzedniego wobec nich samych. Stanisław Vincenz, autor sagi o Huculszczczyźnie, pisał w latach trzydziestych XX wieku o huculskim weselu:

Święto jednorazowe, zawsze inne. Zanim ludzie wynaleźli sobie teatry, bale, kluby, zebrania, koncerty, mieli wesele. A w górach huculskich dwa–trzy dni wesela, a jeśli dobrze pójdzie, tydzień weselny zastępuje inne zabawy i potrzeby³.

Współcześnie, w drugiej dekadzie XXI wieku, w wielu huculskich wsiach, schowanych głęboko w sercu Karpat Wschodnich (gór nieprzypadkowo określanych mianem magicznych), gdzie ponoć w grotach zostały głęboko ukryte Doboszowe skarby, a zazdrośnie strzeżone *molfarskie*⁴ zaklęcia nie straciły swej mocy, nadal możemy uchwycić w trwaniu tradycyjną strukturę weselnego widowiska. Podczas eksploracji terenowych prowadzonych w latach 2011–2016 w wybranych wsiach huculskich w obwodzie iwanofrankowskim, w rejonie werchowyińskim, zaobserwowałam i wyszczególniłam trzy warianty huculskiego obrzędu weselnego:

- starohuculski,
- nowohuculski *in extenso*,
- nowohuculski *in brevi*.

z nich posiada ograniczone ramy czasowe, początek i koniec, ustalony wcześniej program działań, zespół wykonawców i widzów oraz miejsce i powód wystawienia”. M. SINGER: *Preface*. W: *Traditional India. Structure and Change*. Red. IDEM. Philadelphia 1959, s. XIII. Posługuję się pojęciem *cultural performance* w polskim tłumaczeniu, czyli określeniem „widowisko kulturowe”. W związku z tym, że przedmiotem mojego zainteresowania jest kultura ludowa Huculszczczyzny, doprecyzowuję tę kategorię, wprowadzając określenie „widowisko kultury ludowej”, które, podążając za myślą Della Hymesa, jest „kulturą w działaniu” i często „stanowi warunek przetrwania tradycji jako takiej”. Zob. *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*. Red. J.J. MACALOON. Przeł. K. PRZYŁUSKA-URBANOWICZ. Warszawa 2009, s. 23–25.

3 S. VINCENZ: *Na wysokiej połoninie. Prawda starowieku. Obrazy, dумы i gawędy z Wierchowy Huculskiej*. Warszawa 1980, s. 22.

4 huc. *molfar* – czarodziej. Za: J. JANÓW: *Słownik huculski*. Oprac. J. RIEGER. Kraków 2001, s. 129.

Warianty wyodrębniłam według kryterium przestrzennej struktury obrzędu, które w oczywisty sposób warunkuje określony charakter i poziom intensywności działań podejmowanych przez uczestników wesela. U podstaw proponowanej typologii leży opozycyjność dwóch grup weselnych (*kniahyni* i *kniazia*), wyrażająca się między innymi w konstruowaniu odrębnych scen-locusów, w osobnym zapraszaniu gości, w organizowaniu oddzielnych uczt weselnych, a także dwóch niezintegrowanych orszaków. W wariantach starohuculskim i nowohuculskim *in extenso* wyrażna staje się odrębność i konfrontacja dwóch rodów czy nawet dwóch wsi lub „stron” (*kniahyni* i *kniazia*), a właściwie ich reprezentantów, czyli drużyn weselnych, kum i kumów. Te dwa czynniki – odrębność i konfrontacja – stanowią rdzeń partytury huculskiego widowiska weselnego (uruchamiają sekwencję wejść, wyjść i przejść). Konieczność przestrzennego, fizycznego przemieszczania się dwóch grup pomiędzy odrębnymi „scenami” (na których akcja rozgrywa się symultanicznie i niesymultanicznie) czy też locusami – posługując się określeniem użytym przez Małgorzatę Maj – leży u podstaw rozbudowanej, wielopoziomowej akcji obrzędowej⁵.

W wariacie starohuculskim, zaobserwowanym we wsiach Hryniawa i Zamahora, odbywają się symultanicznie dwa wesela – jedno przy chacie *kniahyni*, drugie przy chacie *kniazia*. Wariant starohuculski jest przykładem typowej struktury słowiańskiego obrzędu weselnego, opisywanej przez etnografów i folklorystów w XIX i na początku XX wieku (m.in. przez Zygmunta Glogera, Michała Żmigrodzkiego, Oskara Kolberga, Włodzimierza Szuchewicza, Cezarię Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz).

W wariacie, który określiłam jako nowohuculski *in extenso*, zaobserwowanym we wsi Bystrets, również odbywają się dwa wesela – jedno we wsi *kniahyni*, a drugie we wsi *kniazia*, lecz nie wydarzają się w tym samym czasie. Wesele u *kniahyni* odbywa się w jednym tygodniu, natomiast wesele u *kniazia* w kolejnym (albo odwrotnie – pierwsze u *kniazia*, a drugie u *kniahyni*). W tym wariacie rdzeń struktury obrzędu weselnego pomimo wydłużenia czasu przebiegu widowiska i rozegrania go

5 O znaczeniu opozycji dwóch „stron” (panny młodej i pana młodego) w strukturze dramatycznej obrzędu weselnego pisała Cezaria Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz w studium poświęconym obrzędom weselnym ludu polskiego (C. BAUDOUIN DE COURTENAY-EHRENKREUTZ: *Ze studiów nad obrzędami weselnymi ludu polskiego. Część I: forma dramatyczna obrzędowości weselnej*. W: „Rozprawy i Materiały Wydziału i Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie” T. 2. Z. 3. Wilno 1929). Z kolei Małgorzata Maj, w szkicu poświęconym roli daru w obrzędzie weselnym, rozpatrywała realizowanie idei przejścia w obrzędzie weselnym poprzez fizyczne przemieszczanie się weselników i pokonywanie kolejnych granic w obszarze „swoim” i „obcym” oraz analizowała je w związku z wymianą darów (M. MAJ: *Rola daru w obrzędzie weselnym*. Wrocław 1986).

na dwóch niesymultanicznych scenach pozostaje nienaruszony. *Kniahynia* i *kniaź* uczestniczą wspólnie dwukrotnie w trwającym dwa dni obrzędzie (w sumie wesele trwa więc cztery dni).

W wariacie nowohuculskim *in brevi* odbywa się jedno wspólne wesele *kniahyni* i *kniazia*. Można go coraz częściej zaobserwować w stolicy Huculszczyzny – Werchowynie. Wesele przebiega zgodnie z tym wariantem zazwyczaj wówczas, gdy *kniahynia* albo *kniaź* nie pochodzi z Huculszczyzny. Takie wesele odbywa się na ogół nie przy chacie, lecz w wynajętym lokalu, w karczmie lub restauracji. Jest to przykład widowiska weselnego, w którym wyraźnie uwidacznia się proces rozbicia i stopniowego zaniku rozbudowanej struktury huculskiego weselnego obrzędu. Nawet jeśli zostają zachowane jego poszczególne, wybrane elementy, to zdają się one rodzajem śladu tradycyjnych, spektakularnych, plenerowych widowisk, nadal jeszcze żywych w huculskiej kulturze ludowej.

2

Antropolog widowisk kultury ludowej porusza się w przestrzeni „inter”, pomiędzy antropologią kulturową, etnografią, często folklorystyką a nauką o teatrze i sztukach widowiskowych. Dysponując warsztatem oraz intuicją antropologiczną, korzysta uczciwie z metod wypracowanych przez etnografię i antropologię kulturową. Prowadzi intensywne badania terenowe – badania empiryczne, mając na celu rozpoznanie i podjęcie próby opisu obrzędu, rytuału, święta jako teatru, a zatem skupiając szczególną uwagę na formie, na „plastyce obrzędowej”, jak to trafnie określiła Cezaria Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz. W swoim przełomowym studium poświęconym obrzędom weselnym ludu polskiego, wydanym w 1929 roku, podkreślała fakt zaniedbania badań nad formą:

Gromadzone przez etnografów materiały, jak np. interesujące nas w danym wypadku opisy obrzędów weselnych, nie były brane pod uwagę jako przedmiot badań, lecz były traktowane raczej jako źródła, kryjące w sobie potwierdzenia dla pewnych teorii socjologicznych lub hipotez historycznych. [...] Nie badano istoty wytworów w ich całokształcie i ustosunkowaniu cech – cech zewnętrznych formy, jak i cech jej zawartości treściowej⁶.

6 C. BAUDOUIN DE COURTENAY-EHRENKREUTZ: *Ze studiów nad obrzędami weselnymi ludu polskiego. Część I...*, s. 112–115.

Pół wieku później Elżbieta Dąbrowska we wstępie do publikacji *Teatr, którego nie znamy. Rzecz o śląskich inscenizacjach obrzędowych* sformułowała następujący wniosek:

Etnografowie i folklorysty opisujący zwyczaje i obrzędy wskazywali na ich właściwości widowiskowe, ale mówiąc o zmianach jakościowych – utracie funkcji pierwotnych na korzyść ludycznych – nie spojrzeli na nie jak na inscenizacje teatralne⁷.

W tym półwieczu to właśnie etnografowie, folklorysty, socjologowie i antropologowie rozwinęli teorię widowiska kulturowego. Milton Singer u schyłku lat pięćdziesiątych minionego stulecia, w tomie *Traditional India. Structure and Change*, sformułował już przywołany termin *cultural performance*⁸. Victor Turner, uznawany ostatecznie za twórcę antropologii widowisk⁹, szukał korzeni teatru w „dramacie społecznym” i wskazał pomiędzy nim a dramatem scenicznym wiele strukturalnych podobieństw:

Prowadząc badania terenowe, nie mieszkalem – wraz z rodziną – w „wieży z kości słoniowej”, lecz w szalasach afrykańskich wiosek (Ndembu, Lamba, Kosa. Gisu). Coś takiego jak dramat stale pojawiała się, a nawet wybuchało niemal z niczego. Dla naukowca we mnie – dramat społeczny uwidaczniał „taksonomię” relacji społecznych pomiędzy aktorami (ich powiązania rodzinne, pozycje strukturalne, klasy społeczne, status polityczny itp.), aktualne związki i opozycje interesów i przyjaźni, sieci powiązań osobistych i relacji nieformalnych. Dla artysty we mnie – dramat odsłaniał swoje indywidualne oblicze, osobisty styl związany z umiejętnościami retorycznymi aktorów, różnicami w postawach moralnych i estetycznych, z deklarowanymi i rzeczywistymi wyborami¹⁰.

Należy przywołać tu również Kennetha Burke’a, o którego pamięć upomina się John J. MacAloon we wspomnianym *Wstępie do teorii widowiska kulturowego*¹¹, Ervinga Goffmana, którego tenże nazwał „Kennethem Burkiem nauk społecznych”¹², czy też Della Hymesa. Nie jest moim celem sporządzenie nieskończonej listy nazwisk

7 E. DĄBROWSKA: *Teatr, którego nie znamy. Rzecz o śląskich inscenizacjach obrzędowych*. Opole 1989, s. 8.

8 Definicję *cultural performance* Milтона Singera podaję w przypisie 2.

9 J. TOKARSKA-BAKIR: *W Winnicy rytuału* [wstęp]. W: V. TURNER: *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*. Przeł. E. DŻURAK. Warszawa 2010, s. 10.

10 V. TURNER: *Od rytuału do teatru*. Przeł. M. DZIEKAN, J. DZIEKAN. Warszawa 2005, s. 9.

11 *Rytuał, dramat, święto, spektakl...*

12 Ibidem, s. 19.

badaczy, którzy stali się pełnoprawnymi ojcami oraz ojcami chrzestnymi kategorii widowiska kulturowego. Pragnę jedynie zaznaczyć, że „pierwszymi poruszycielami” tej refleksji nie byli teatrologi. Antropologia widowisk wyrosła na fundamencie nauk społecznych, lecz z czasem zyskała pełną autonomię na gruncie nauki o teatrze, którą coraz częściej określa się mianem nauki o widowiskach. W dalszym ciągu trwa jednak proces zagospodarowywania owego pogranicza. Antropologia widowisk jest obecnie przedmiotem wykładowym bodaj na wszystkich specjalnościach teatrologicznych w Polsce. Szczególnie prężnie działającym ośrodkiem, skoncentrowanym na badaniach widowisk kulturowych, jest Zakład Teatru i Widowisk w Instytucie Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim, którego kierownikiem do niedawna był profesor Leszek Kolankiewicz, a obecnie funkcję tę pełni profesor Wojciech Dudzik. Wielu wybitnych polskich teatrologów, mających w sobie „żyłkę antropologów, a nawet archeologów” (m.in. profesorowie: Wojciech Dudzik, Mirosław Kocur, Leszek Kolankiewicz, Dariusz Kosiński, Włodzimierz Szturc), prowadząc osobliwe badania nad „teatrem w kulturze” czy też „teatrem w rzeczywistości samej”, wyznaczyło w procesie empirycznych eksploracji nowe perspektywy badawcze. Terytorium pogranicza pozostaje jednak otwarte. Podobnie jak pytanie w polskiej teatrosferze – w jaki sposób badać i opisywać współczesne widowiska kultury ludowej?

3

Chcąc rozpoznać teatr – widowisko kultury ludowej, a następnie podjąć próbę jego opisu, analizy i interpretacji, antropolog widowisk nie udaje się na premierę do instytucji kultury w metropolii, lecz wyrusza „w teren”. Jednym z celów podjętej przez niego wyprawy staje się zbudowanie relacji z bohaterami widowiska rozgrywającego się na scenie życia społecznego, a w konsekwencji – szczególny rodzaj doświadczenia, które za Diltheyem rozumiem jako „to, co przeżyte”¹³.

Doświadczenie – pisał Victor Turner – zawsze szuka „maksimum”, to znaczy najbardziej estetycznej ekspresji wykonania: żywego komunikatu o obecnej istocie tej ekspresji, choć zawsze dzieje się to w dialektycznym tańcu z tym, co jest dla niego semiogenetyczną, rodzącą znaczenie przeszłością¹⁴.

13 Cyt. za: E.M. BRUNER: *Przeżycie i jego ekspresje*. W: *Antropologia doświadczenia...*, s. 11.

14 Fragment prywatnego listu Victora Turnera do Edwarda Brunera, z 1981 roku. W: *ibidem*, s. 21.

Jako antropolog widowisk kultury ludowej, ukierunkowany na tę „estetyczną ekspresję wykonania” huculskiego weselnego obrzędu, z pełną odpowiedzialnością wpisuję swoje rozważania w koncepcję antropologii doświadczenia¹⁵. Skupiając się na odtworzeniu struktury widowiska kulturowego, mam również na uwadze jej wypełnienie. Szukając swoistej powierzchowności – zewnętrzności, staram się nie pomijać tego, co źródłowe – wewnętrzne. Eksplorować widowisko kultury ludowej oznacza, dla mnie, badać jego szkielet, ciało, krew i duszę¹⁶. Ta metaforyczna dychotomia jest wpisana w poznawczą perspektywę antropologa, którego interesuje człowiek jako aktor działający i wytwarzający znaczenia, antropologa skoncentrowanego na widowisku rozpatrywanym także w kategorii „dzieła sztuki ludowej”. Nie zajmuje go bowiem zagadnienie pokrewieństwa, nawyków, kultura *in genere*, lecz konkretna społeczność postrzegana przez soczewkę przedstawienia. Postulaty antropologii doświadczenia (będącej poniekąd tendencją w obrębie antropologii) – choć dość mgliste i momentami trudno weryfikowalne¹⁷, gdyż nastawione ostatecznie na procesualność oraz skupione na relacji między rzeczywistością, przeżyciem i ekspresją¹⁸ – trafiają na grunt refleksji nad widowiskiem, gdyż ono samo w sobie jest ekspresją.

W empirycznym procesie poznawczym co najmniej dwie kwestie (na nich w każdym razie skupiam swoją uwagę w artykule)¹⁹ stały się dla mnie kluczowe – doświadczenie terenowe oraz werbalno-ikoniczna narracja i ekspresja.

W ramach pracy terenowej prowadzę wywiady-rozmowy, rejestruję huculskie opowieści, muzykę i śpiewanki, przebieg i strukturę obrzędu weselnego, inwentaryzuję

15 Frederic Turner w studium poświęconym książce *Walden* Henry’ego Davida Thoreau zauważył: „[...] doświadczenie jest dla Thoreau – i dla pragmatystów – prawdą. Jeżeli mają rację, to antropologia doświadczenia jest antropologią prawdy”. Ibidem, s. 100.

16 Metafora zaczerpnięta od Bruce’a Kapferera.

17 W szkicu z zakresu antropologii doświadczenia Victor Turner pisał: „Oczywiście wiele można policzyć, zmierzyć i poddać statystycznej analizie. Jednak każde ludzkie działanie przepełnione jest znaczeniem, a znaczenie trudno jest mierzyć, aczkolwiek często można je uchwycić, choćby nawet przelotnie i niejednoznacznie”. Ibidem, s. 43.

18 Rzeczywistością jest coś, co się wydarza. Przeżyciem – doświadczenie rzeczywistości w nas samych. Natomiast ekspresja to wyrażenie tego doświadczenia w rzeczywistości.

19 Ze względu na rozległość tematu niniejszy artykuł nie jest w żadnej mierze próbą sformułowania wyczerpującej ani nawet częściowej odpowiedzi na pytanie o to, w jaki sposób badać współczesne widowiska kultury ludowej. Zdecydowałam się jedynie na zasygnalizowanie wybranych tropów, którymi podążam podczas wieloetapowego i długoterminowego projektu badawczego, mieszczącego się w korytarzu nauki pomiędzy spotykającymi się dyskursami.

wytwory kultury materialnej. Dokumentuję ulotne i niepowtarzalne działania, a także emocje Huculów, na linii życia codziennego oraz czasu świątecznego, za pomocą dwóch celowo wybranych narzędzi, analogowego aparatu fotograficznego oraz analogowej kamery filmowej²⁰. Świadomie rezygnuję z ankiety, która, jak pisał Turner, „z natury rzeczy dystansuje obserwatora od informatora i w praktyce uniemożliwia ich dalsze interakcje”²¹. W tej perspektywie doświadczenie terenowe jawi się jako próba zbudowania międzyludzkiej interakcji. To początkowo układ Obserwator-Informator, który pogłębia się i w określonych okolicznościach przemienia Obserwatora w Uczestnika²², a Informatora w Przewodnika. Co jednak z takiej zależności wynika? Idźmy dalej, mając w pamięci wspomnianą triadę rzeczywistość – przeżycie – ekspresja:

<A> (Obserwator-Uczestnik) wkracza w określoną rzeczywistość – prowadzi badania terenowe (na przykład we wsi Bystrets na Huculszczyźnie). Doświadcza-przeżywa-rejestruje EKSPRESJĘ (1) (Aktorów-Informatorów-Przewodników). Rezultatem konfrontacji <A> ↔ jest EKSPRESJA (2) <A> – na przykład traktat naukowy, film etnograficzny, esej fotograficzny. Można zatem wyróżnić dwa poziomy ekspresji. <A> dąży do tego, by „przekazać wywalczone w pocie czoła znaczenia: wypowiedzieć je, namalować, zatańczyć, odegrać na scenie – wprowadzić w obieg”²³. EKSPRESJA (2) <A> jest w rezultacie sumą EKSPRESJI (1 + 2): <A> + . Oznacza to, że współtworzy wspólnie z <A> „przekaz”, a tym samym staje się współautorem, współtwórcą, „współkonspiratorem”²⁴.

Przedstawiona zależność staje się szczególnie transparentna na poziomie ekspresji ikonicznej. W realizowanym od 2011 roku projekcie terenowym proponuję metodę syntetycznego werbalnego i wizualnego opisu widowiska kultury ludowej. Buduje dwie równoległe, równorzędne, autonomiczne, lecz splatające się z sobą płaszczyzny. W artykule *Huculski obrzęd weselny w obiektywie antropologa widowisk kultury ludowej*.

20 W realizowanym projekcie badawczym zwracam szczególną uwagę na wykorzystywane podczas pracy terenowej analogowe narzędzia medialne, tzn. na rodzaj określonego nośnika – materiału światłoczułego, jakim jest negatyw, będący autentycznym świadkiem minionych wydarzeń.

21 V. TURNER: *Od rytuału do teatru...*, s. 72–73.

22 Chcąc na przykład opisać *huculkę*, główny taniec spośród tańców kołomyjkowo-kozackowych, trzeba przynajmniej raz zatracić się w tańcu.

23 V. TURNER: *Dewey, Dilthey i gra społeczna. Szkic z zakresu antropologii doświadczenia*. W: *Antropologia doświadczenia...*, s. 47.

24 Określenie Edwarda M. Brunera. W: E.M. BRUNER: *Etnografia jako narracja*. W: *Antropologia doświadczenia...*, s. 159.

*Od rejestracji ku narracji?*²⁵ podkreślałam znaczenie i miejsce języka wizualnego w opisie teatru – widowiska, a także rolę świadomej, profesjonalnej dokumentacji wizualnej, będącej zapisem dostarczającym „dowodów rzeczowych”²⁶.

Każda fotografia jest zaświadczeniem obecności, emanacją rzeczywistości minionej; fotografia rozumiana nie tylko jako obraz, lecz także jako wieloetapowy proces oraz realny przedmiot, który styka się bezpośrednio z Wielkim Poruszcicielem – Światłem, konkretnego miejsca i chwili. Światło przenikające przez zaparowaną szybę bądź światło nagiej żarówki osłoniętej gazetą (bo takie abażury często spotykamy w huculskich chatach), poprzez załamania i zągęszczenia, czasem dopełnia, czasem oślepia, ogrzewa, parzy, wreszcie rzeźbi. Fotografia jest autoportretem światła. „Widoki przedmiotów to właściwie dziury w »autoportrecie« światła. A my, ludzie – dziwne istoty – wpatrujemy się w te dziurawe »autoportrety«, odnajdując na nich twarze [...], wyglądy miejsc [...] już nieistniejących”²⁷. Moment zapisu – akt fotografowania: Obiekt/Aktor/Współkonspirator patrzy, płacze, ociera łzy, drapie się, pochyla głowę, zasłania dłonią twarz. W tym momencie, w tym konkretnym ułamku sekundy, współistnieją trzy typy obecności: obecność fotografowanego, obecność fotografującego oraz obecność fizycznego, materialnego „ciała negatywu”, którego tkanką są nieregularnie rozłożone halogenki srebra w światłoczułej emulsji. W niej ukryta jest cząstka energii minionego czasu – miejsca, chwili, emocji. Na negatywie zostaje utrwalona aura, określony charakter obecności, gesty, struktura zmarszczek i bruzd na twarzy, cienie pod oczami, rozszerzone źrenice skrzypka-wirtuoza, szpros świtowego światła przesuwającego się po bladym policzku *kniahyni*. Aparat fotograficzny to narzędzie, instrument będący przedłużeniem ciała i umysłu fotografującego, tego, który nie tylko patrzy, ale przede wszystkim doświadcza. Zdarza się, że fotografujący, niesiony jakąś trudno wytłumaczalną siłą, wchodzi (na równych prawach z uczestnikami widowiska) w pozornie niedostępny dla zewnętrznego, zdystansowanego obserwatora świąteczny, utopijny świat²⁸. Wpisuje się wówczas

25 A. ŚWIĄTEK: *Huculski obrzęd weselny w obiektywie antropologa widowisk kultury ludowej. Od rejestracji ku narracji?* W: *Teatr wśród mediów*. Red. A. DUDA, M. WIŚNIEWSKA, B. OLESZEK. Toruń 2015, s. 201–212.

26 Określenie zapożyczone od Susan Sontag.

27 E. ŁUBOWICZ: *Autoportret w negatywie. Oryginalność koncepcji fotografii w ujęciu Jerzego Lewczyńskiego*. W: J. LEWCZYŃSKI. *Archeologia fotografii. Prace z lat 1941–2005*. Września 2005, s. 21.

28 Huculski obrzęd weselny można nazwać świętem, w znaczeniu, jakie nadał temu określeniu Michaił Bachtin: „[...] jest pierwotną i niezniszczalną kategorią kultury ludzkiej. Może zubożeć a nawet zwyrodnieć, ale nie może zniknąć w ogóle [...] w święta wszystko jest obfitsze

w obieg energetycznej spirali, choć niewidocznej, to jednak namacalnej. Dotykalna realność zyskuje w ten sposób w obrazie, na kliszy, swoje naturalne przedłużenie. Poprzez negatyw „kontakt z przeszłością materializuje się”²⁹. Jerzy Lewczyński, twórca programu artystyczno-badawczego określonego jako archeologia fotografii³⁰, zwracał uwagę, że „fotografia, będąc przekazem spraw minionych, posiada cechy dokumentu bezpośrednio uczestniczącego w wydarzeniach”³¹. Klisza – negatyw 35 mm oraz taśma filmowa 8 mm – materiał światłoczuły, będący w końcu „najwierniejszym powiérnikiem” tajemnicy przekazywania światła³², jest w istocie pierwszym i wiarygodnym świadkiem zdarzenia.

Obcowanie z obrazem ucieleśnionym – z tworzywem, sumą ekspresji Obserwatora-Uczestnika oraz Przewodników-Współkonspiratorów – może wyzwolić i jakże często wyzwala poczucie „dotknięcia czegoś tajemniczego, co było kiedyś żywą, pulsującą materią”³³. Co więcej, odnosząc się do jednej z uwag Rolanda Barthesa o fotografii, zdjęcie, choć samo w sobie nie jest ożywione (w przeciwieństwie do „ciała negatywu”, w którego strukturze są ukryte cząstki energii minionego zdarzenia), ożywia-uruchamia oglądającego (*spectator*)³⁴.

(święteczne jedzenie, ubranie, przystrojenie mieszkania), zachowują się oczywiście i święteczne życzenia wszelkiej pomyślności [...] święteczne toasty, święteczne gry i przebrania, wesoly święteczny śmiech, żarty, tańce itd. Święto uwalnia od wszelkiej utylitarności i praktycyzmu; stanowi chwilowe wejście w świat utopijny”. M. BACHTIN: *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Przeł. A. i A. GORENIOWIE. Kraków 1975, s. 389.

29 Jeden z postulatów sztuki Jerzego Lewczyńskiego.

30 „»Archeologią fotografii« nazywam działania, których celem jest odkrywanie, badanie i komentowanie zdarzeń, faktów, sytuacji, dziejących się dawniej w tak zwanej przeszłości fotograficznej. Dzięki fotografii ciągłość wizualnego kontaktu z przeszłością stwarza możliwości poszerzenia oddziaływania warstw kulturo-twórczych na dzisiejsze”. J. LEWCZYŃSKI. W: *Archeologia fotografii...*, s. 7.

31 Ibidem, s. 19.

32 „Celem »archeologii fotografii« jest poszukiwanie świadków dawnych wydarzeń! Takim świadkiem w fotografii jest światło. Światło, które było bodźcem technologicznym procesów utrwalania rzeczywistości i które wyrzeźbiło w negatywie dawną powszechną obecność! Negatyw stanowi ślad »tamtego« światła i jest autentycznym świadkiem minionych wydarzeń”. Ibidem, s. 7.

33 Ibidem, s. 10.

34 R. BARTHES: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. J. TRZNADEL. Warszawa 2008, s. 40.



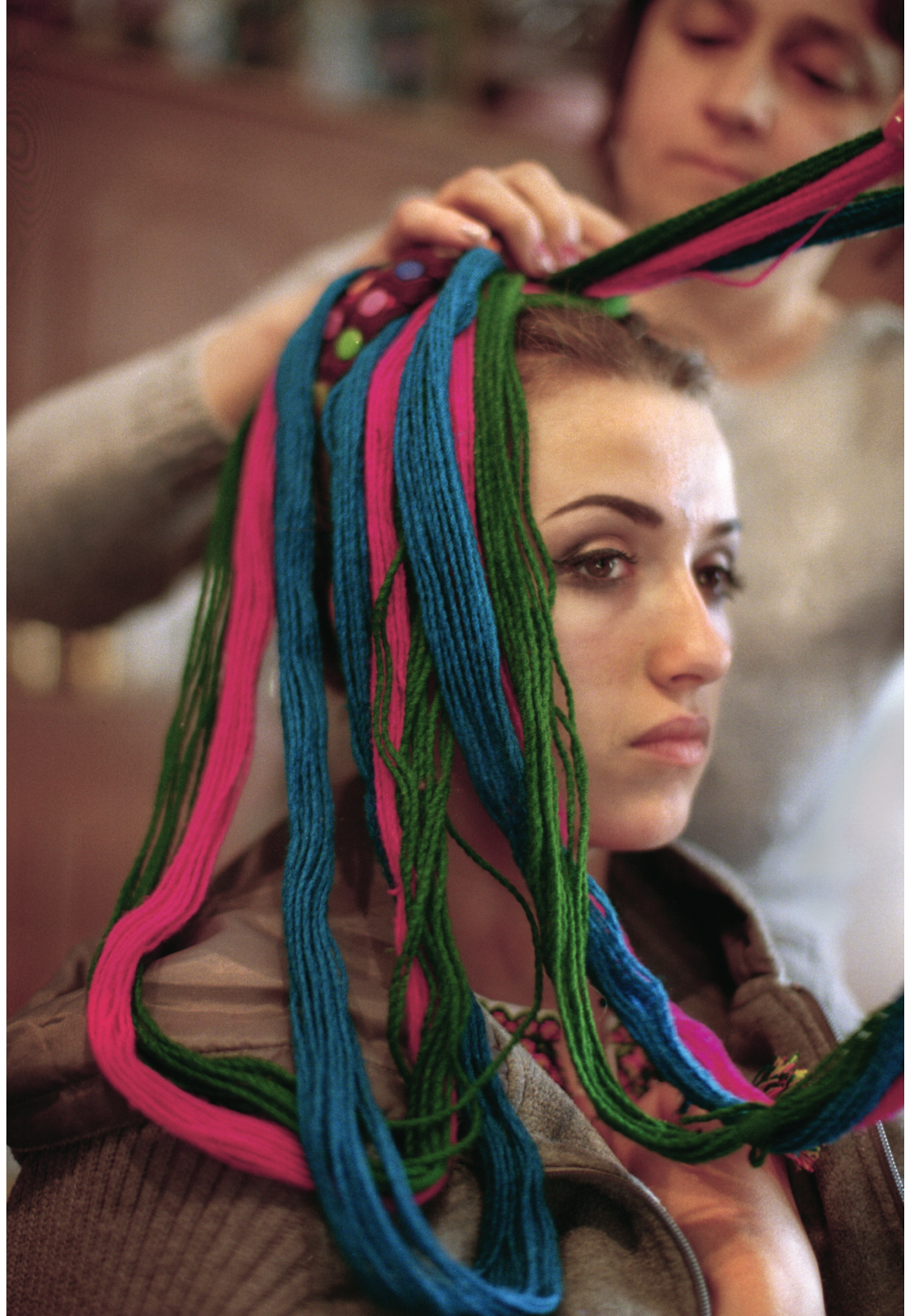
Prezentowane fotografie są fragmentem cyklu *Ubieranie huculskiej „kniahyni”*, który powstał podczas badań terenowych prowadzonych na Huculszczyźnie w latach 2011–2016.

O świcie drugiego dnia wesela, w porze granicznej, gdy przemija noc i rozpoczyna się nowy dzień, w izbie chaty, w przestrzeni kameralnej, intymnej, w swoistej garderobie, zostaje zainicjowany pierwszy etap transformacji *kniahyni* w *mołodycę*. W sferze pomiędzy zmęczeniem nocy a rzeźkością poranka *kniahynia* jest ubierana w tradycyjny huculski kostium weselny.

Fot. 1. Ubieranie huculskiej *kniahyni*, Werchowyna, wrzesień 2013 / fot. Adriana Świątek



Fot. 2. Ubieranie huculskiej *kniahyni*, Bystrets, maj 2016 / fot. Adriana Świątek



Fot. 3. Ubieranie huculskiej kniahyni, Bystrets, maj 2016 / fot. Adriana Świątek



Fot. 4. Ubieranie huculskiej *kniahyni*, Bystrets, październik 2014 / fot. Adriana Świątek



Fot. 5. Ubieranie huculskiej *kniahyni*, Bystrets, październik 2014 / fot. Adriana Świątek



Fot. 6. Ubieranie huculskiej *kniahyni*, Bystrets, październik 2014 / fot. Adriana Świątek

Jako antropolog widowisk kultury ludowej poruszam się równocześnie w kilku polach-przestrzeniach-dyskursach, które nie tyle graniczą z sobą, ile wyraźnie krzyżują się i przenikają. Huculski obrzęd weselny mieści się w polu antropologii widowisk, które jest subdyscypliną teatrologii rozumianej jako nauka o widowiskach. Proponowana przeze mnie metoda syntetycznego opisu widowiska kultury ludowej, która eksponuje skomplikowaną relację między rzeczywistością, przeżyciem i ekspresją, sytuje antropologię widowisk kultury ludowej w polu antropologii doświadczenia oraz antropologii obrazu³⁵, które z kolei przynależą do nadrzędnego zbioru antropologii społeczno-kulturowej. Obrazy filmowe i fotograficzne traktowane nie tylko jako ilustracje, lecz również jako formy narracyjne, a ponadto jako metoda dokumentacji przebiegu widowiska, jego formy i plastyki, pełnią funkcję instrumentalną, poznawczą oraz, o czym należy pamiętać, pozostając w służbie nauki, pełnią także funkcję estetyczną. Oznacza to, że narracja-ekspresja antropologa widowisk kultury ludowej może przynależeć również do sfery sztuki. Antropologia widowisk kultury ludowej, znajdując się na skrzyżowaniu wielu dyscyplin, działa na autonomicznym terytorium, które wyznaczają otwarte granice. Pisał Zbigniew Raszewski w *Teatrze w świecie widowisk*:

[...] moje pojmowanie teatru wydaje mi się niemożliwe. Epoka, jak widzę, ma skłonność do szerokiego, nawet bardzo szerokiego pojmowania teatru. Moim zdaniem jest to niesłuszne³⁶.

Natomiast Tomasz Kubikowski, wykazujący zainteresowania performatywne, jak sam wyznał w artykule *Teatr w świecie widowisk po dwudziestu latach*, czyta Raszewskiego przez oko swojego obiektywu i wydobywa z tej lektury wszystko to, co „najżywiej uruchamia jego myśli”³⁷. W pierwszej kolejności Kubikowski zwrócił uwagę na to, że „[...] dla Raszewskiego teatr przede wszystkim stanowi międzyludzkie wydarzenie. Jest jednym z widowisk”³⁸. Teatrosfera staje się coraz

35 Pojęcie antropologii obrazu wprowadzam za Krzysztofem Olechnickim. W: K. OLECHNICKI: *Antropologia obrazu*. Warszawa 2003.

36 Z. RASZEWSKI: *Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*. Warszawa 1991, s. 11.

37 T. KUBIKOWSKI: *Teatr w świecie widowisk po dwudziestu latach*. W: *Raszewski dzisiaj czytany*. Red. nauk. A. ADAMIECKA-SITEK. Red. D. BUCHWALD. Warszawa 2014, s. 18.

38 Ibidem.

pojemniejsza, a spory metodologiczne nie ustają. W moim przekonaniu jednym z wyzwań teatrologii ponowoczesnej staje się interdyscyplinarny dialog. Oznacza to, ni mniej, ni więcej (wyrażam oczywiście subiektywne stanowisko antropologa widowisk kultury ludowej), dążenie do tworzenia interdyscyplinarnych zespołów badawczych. Taka propozycja, zakładająca integrację specjalistów różnych dyscyplin w celu realizacji konkretnego długoterminowego zadania badawczego, wiązałaby się z przekroczeniem fazy teoretycznej debaty (to oczywiście fundament, *materia prima*, lecz ta debata nieprzerwanie trwa w polskim środowisku teatrologicznym) i wejściem w kolejną fazę – empirycznego, zespołowego działania. Moje stanowisko wpisuje się w szerszą refleksję, gorąco dyskutowaną w trakcie ważniejszych zjazdów środowiskowych. Patryk Kencki w rozmowie z Dariuszem Kosińskim – opublikowanej pod tytułem *Teatrologia nie umarła*, na portalu teatralny.pl w 2013 roku, po Pierwszym Zjeździe Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych w Gardzienicach, który odbył się pod hasłem „Nowe kierunki badań teatralnych” – zauważył:

Mam wrażenie, że wyjątkowo nam brakuje płaszczyzny, w której moglibyśmy przekładać pojęcia z języka jednej specjalności na język drugiej i w ten sposób przyspieszać nasze badania³⁹.

W odpowiedzi Dariusz Kosiński konstatował:

Tak naprawdę wydaje mi się, że to jest coś, co najowocniej można byłoby zrobić, powołując zespoły do badania określonych zjawisk. Gdzie dialog pomiędzy przedstawicielami różnych dyscyplin i subdyscyplin nie polegałby na wymienianiu się lekturami, tylko na wspólnej pracy nad konkretnym zagadnieniem⁴⁰.

Wyobrażam sobie sytuację, w której zagadnienie „obrzęd weselny jako widowisko kulturowe w kulturze ludowej Europy Środkowo-Wschodniej” zostaje podjęte przez zespół badawczy w składzie: antropolog widowisk kultury ludowej, antropolog obrazu, antropolog teatru tańca oraz etnomuzykolog. Na ten moment pozostawiam uruchomione wyobrażenie w sferze fantazji, licząc skrycie, że w niedalekiej przyszłości owa nierzeczywistość zmaterializuje się w rzeczywistym doświadczeniu.

³⁹ *Teatrologia nie umarła*. Wywiad. Rozmawiali: P. KNECKI, D. KOSIŃSKI. <http://teatralny.pl/rozmowy/teatrologia-nie-umarla,110.html> [data dostępu: 15.05.2015].

⁴⁰ Ibidem.

Adriana Świątek

Hutsul Wedding Ceremony as a Spectacle of Folk Culture

Between Theatrology and Anthropology

(Some Notes Made in the Margins of Wider Reflections)

S U M M A R Y

This article presents a reflection of the anthropologist studying folk culture representations, trying to explore a question which—despite being age-old—demands reconsideration. The question is: what does it mean today to explore, experience and work through the performances staged in “the reality itself, in life itself.” This text is based on a field study of Hutsul wedding ceremony, conducted by the author in the territory of Western Ukraine for several years. The article is a meta-reflection of a researcher-pilgrim, working in the field of anthropology of experience, looking for the adequate language to describe the form of a spectacle of folk culture, and recognising its structure in verbal-iconic narration and expression. Emphasised in the article, the standpoint of the researcher working in the space of “inter-”—between cultural anthropology, ethnography, folkloristics, and theatre and performing arts studies—moves towards the postulate of multileveled, interdisciplinary dialogue grounded upon teamwork on specific questions from the wide field of cultural representations.